

7. Из личной переписки с Такахиро Акиба, июнь, 2016 г. [Электронный ресурс]. – URL: [www.takahiroakiba.com](http://www.takahiroakiba.com) (Дата обращения 17.09.2016).

УДК 78.082.4.

Г.Б. МЕЛИКСЕТЯН

*Армянский государственный педагогический  
университет им. Хачатура Абовяна, г. Ереван*

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА КОНЦЕРТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ОРКЕСТРА АРНО БАБАДЖАНЯНА

**Аннотация.** Данная статья посвящена некоторым особенностям музыкального языка Концерта для виолончели и оркестра выдающегося армянского композитора II половины XX столетия Арно Бабаджаняна, который остро ощущал веяния тенденций присущих музыке XX в., но и своеобразно претворял их в художественно впечатляющих сочинениях, отличающихся ярко выраженной национальной самобытностью. В статье рассматриваются мелодико-тематические, ладогармонические, метроритмические особенности Концерта.

**Abstract.** This article is devoted to some peculiarities the musical language of Concert for Cello and orchestra of outstanding Armenian composer of the II middle of the XX century Arno Babadjanyan who acutely felt the tendencies inherent in music of the XX century, but but peculiar put them into an impressive art works, distinguished by a pronounced national identity. This article is also devoted to melodical-thematical, mood-harmonic, metrorythmic features of the Concert.

**Ключевые слова:** армянская музыка, национальное, современность, метроритм, тематизм, лад, гармония.

**Keywords:** Armenian music, national, modernity, thematism, mood, metrorythm, harmony.

Музыкальное искусство XX в. отличается особым разнообразием национальных школ, стилистических направлений, тенденций, возникновением новых форм художественной организации звукового материала, различных методов композиционной техники. Однако в этом сложном, чрезвычайно пестром и многообразном процессе выделился путь неизменно протекавший в сфере ладо-семантического мышления композиторов, что нашло свое выражение в настойчивых поисках обновления музыкального языка, приемов, методов развития музыкального материала и новых форм его художественной организации на основе новых закономерностей, присущих различным пластам и жанрам народного и народно-профессионального искусства.

В истории развития армянской музыки послевоенного периода XX в. неповторимое место занимает имя композитора Арно Бабаджаняна (1921–1983 гг.). С первых шагов своей творческой деятельности он предстал как ярко одаренный, своеобразно мыслящий композитор. После же создания «Героической баллады» для фортепиано с

оркестром (1950 г.) каждое его новое произведение вызывало большой интерес и горячий отклик слушателей.

Бабаджанян смело и свободно развивал национальные традиции, сложившиеся в армянском и советском музыкальном искусстве, раскрывал новые стороны жизненных впечатлений на уровне норм общественного музыкального мышления эпохи, в условиях новых принципов композиционных техники письма, закономерностей художественной организации звукового материала.

С именем Бабаджаняна связано много ярких, национальных по духу, современных по музыкальному языку страниц, достойно представляющих музыку второй половины XX столетия. Бабаджанян один из тех представителей армянских композиторов, которые не только остро ощущали веяния тенденций присущих музыке XX в., но и своеобразно претворяли их в художественно впечатляющих произведениях, отличающихся ярко выраженной национальной самобытностью.

Характерной особенностью, пронизывающее все творчество Арно Бабаджаняна, является неизменное стремление композитора к углубленному постижению богатства и самобытности национального мелоса, метроритма и их претворение в органичной связи с современной техникой письма, с новыми формами художественной организации звукового материала. В этом аспекте важной вехой в творческом пути композитора оказался 1959 г. – год создания Сонаты для скрипки и фортепиано. В произведениях, созданных в предшествующие годы, композитору удалось органично претворить национально-самобытные черты и особенности мелоса, метроритма, гармонии в условиях закономерностей полной мажоро-минорной системы.

Это ярко проявилось в «Героической балладе», а в Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1952 г.) такое взаимодействие заметно усложнилось. В Сонате же для скрипки и фортепиано, при господстве терцовой структуры аккордики и функционально-гармонических связей присущих полной мажоро-минорной системе, уже появляются элементы нового качества, связанные с музыкой XX в., выходящие за пределы мажоро-минорной системы. Эти новые явления находят свое выражение в необычайной свободе обращения с диссонансами, огромной роли тритонов, как в образовании мелодики, так и в логике гармонических взаимосвязей, в широком использовании аккордов с внедряющимися звуками. В результате этого, значительно нивелируются классические закономерности функциональных связей, образуются сложные полигармонические сочетания. Эпизодически композитор использует и аккордику квинтовой структуры. Немаловажную роль играет также и новая, более свободная трактовка метроритма, с характерной для музыки XX в. нерегулярной акцентностью (терминология В. Холоповой [3]).

В Концерте для виолончели и оркестра (1962 г.) эти качественно новые закономерности выступили еще более обнаженно. В первой части они оказываются господствующими, как в логике формирования и развертывания мелодико-

тематического материала, так и в особенностях гармонии – в структуре аккордики и закономерностей их взаимосвязей. Во второй же части, в условиях своеобразия сложной метроритмики, Бабаджанян находит весьма оригинальное органическое сочетание своеобразной ладовой организации мелодико-тематического материала с гармонией терцовой структуры при ярко выраженном действии закономерностей функционально-гармонических взаимосвязей.

В «Шести картинах» (1965 г.) и «Поэме» для фортепиано (1966 г.) господствуют новые закономерности художественной организации звукового материала, как в процессе формирования и развития мелодико-тематического материала, так и гармонии. Метод использования серийно-додекафонной техники на основе двенадцатизвуковой системы оказался весьма характерным и плодотворным для многих композиторов XX в. [2]. Именно такое применение серийной техники дает широкие возможности сочетания современного с национальным.

Третий струнный квартет (1976 г.) посвященный памяти Д. Шостаковича последнее произведение крупной формы Бабаджаняна, в которой он обращается к сонористике. Эмоциональная насыщенность, характерная для музыки композитора, обогащается трагико-медитативными эпизодами на основе темы Шостаковича (сочинение основано на сопоставлении музыкальных тем обоих композиторов). В Квартете ярко проявляется стремление композитора к осознанному самоограничению, к сдержанному, но глубокому и многозначительному лаконизму.

Интонационные истоки музыки Бабаджаняна лежат в различных пластах и жанрах народного и народно-профессионального (гусано-ашугского) национального музыкального искусства. Так, например, связь с гусано-ашугским искусством проявляется в патетичности декламационно-речитативной манеры высказывания, в особой свободе импровизационного развития (вступительные разделы «Героической баллады», Сонаты для скрипки и фортепиано, тема главной партии первой части Концерта для виолончели и оркестра, «Импровизация» из «Шести картин» для фортепиано). В этом сказывается преемственность композитора традиций заложенных Арамом Хачатуряном.

Бабаджанян своеобразно преломляет также лучшие традиции сложившиеся в творчестве армянских композиторов начала XX в. В яркой образности, броскости, особой рельефности музыкального материала произведений Бабаджаняна, при явно выраженной тенденции к самоограничению, обнаруживаются нити, связывающие его творчество с творчеством основоположника армянской классической музыки – Комитаса, создателя национального классического романса – Романоса Меликяна, основоположника национальной симфонической музыки и создателя первой национальной оперы «Алмаст» – Александра Спендиаряна.

В присущей многим страницам Бабаджаняна своеобразной разряженности, «прозрачности» полифонизированной ткани также сказалось благотворное влияние

творчества Комитаса. В усложнении же аккордики терцовой структуры внедряющимися звуками мелодического происхождения, проявилось влияние Романоса Меликяна, что нашло наиболее яркое выражение в Сонате для скрипки и фортепиано.

Будучи блестящим пианистом, Арно Бабаджанян не прошел и мимо необычайного разнообразия, богатства фактуры и самого пианизма Сергея Рахманинова. «Героическая баллада», фортепианное Трио, скрипичная Соната яркие доказательства этому.

Однако решающую роль в процессе нахождения А. Бабаджаняном своего творческого «я» сыграло глубокое постижение композитором богатства и своеобразия образного строя родной музыки, специфики ладоинтонационных и метроритмических особенностей присущих различным пластам и жанрам армянского народного и народно-профессионального музыкального творчества. Именно осознание и свободное овладение качественно новыми закономерностями, характерными народному творчеству, и их взаимодействие с некоторыми принципами свойственными современной музыки на базе двенадцатизвуковой системы организации звукового материала определило новизну, неповторимость оригинального стиля Арно Бабаджаняна [1].

Концерт для виолончели и оркестра, посвящен Мстиславу Ростроповичу, первому исполнителю Концерта. Произведение одночастное, однако ярко проявляется контрастная внутренняя двухчастность.

Музыка Концерта характеризуется большим своеобразием ладовой основы. В ней господствуют небольшие мелодические образования – трихорды и тетрахорды, отличающиеся специфичностью ладовой и метроритмической организации, которая и обуславливает ярко выраженную национальную специфичность музыки Концерта. Органичное взаимодействие этих ладоритмических образований в различных видах их сочетаний образует три своеобразных ладовых системы:

1. Восьмиступенный неоктавный минорный лад квартовой переменности в пределах уменьшенной септимы. Сочетающиеся здесь тетрахорды связываются хроматическим полутоном (Нотный пример 1).



Нотный пример 1. Восьмиступенный неоктавный минорный лад

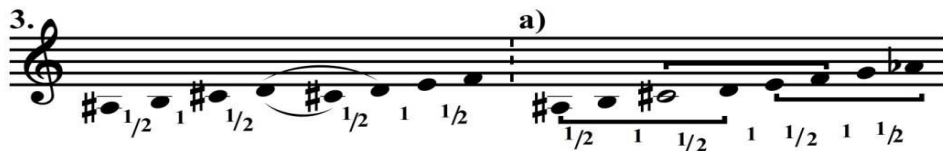
2. Шестиступенный лад с двумя увеличенными секундами, также квартовой переменности, в пределах большой сексты. В этом случае, сочетающиеся трихорды связываются диатоническим или хроматическим полутоном (Нотный пример 2).



Нотный пример 2. Шестиступенный лад с двумя увеличенными секундами

Следует отметить, что специфика этого лада выявляется в характерной метроритмической организации, подчеркивающей опорность средних звуков трихордовых образований. Именно это обуславливает крайнюю напряженность и неустойчивость системы.

3. Две разновидности неоктавных минорных ладов со структурой  $\frac{1}{2}$ -1тон. Образуются они в результате перекрещивания тетрахордовых образований. В первом случае – это монотоникальный минорный лад (Нотный пример 3 и 3а).



Нотный пример 3 и 3а. Монотоникальный минорный лад

Во втором – это минорный лад с необычной тритоновой основой (Нотный пример 4).



секвентного развития начальной фразы, с характерным для нее обостренно-напряженным интонационным ходом на большую септиму, возникает противоборство между тоническими опорами этого переменного лада. Напряженность секвентного разворачивания этой речитативно-декламационной мелодии значительно усиливается острой диссонантностью тонально смешанного гармонического сопровождения. Основано оно на вертикальной организации звукоряда шестиступенного лада, взятого в различных транспозициях. В результате этого образуются сходные последования сложных сочетаний терцовой структуры, содержащих в себе мажорное и увеличенное трезвучия и объединенных одним общим звуком – квинтовым тоном мажорного трезвучия. В сопровождении также выявляются закономерности квартовой переменности в гармонических отношениях «С» и «F». Следует обратить внимание также на то, что опорные звуки мелодии и гармонии находятся в септовом соотношении (Нотный пример 6).

6.

а.

б.

ув.3 5 маж. 3 5

ув.3 5 маж. 3 5

ув.3 5 маж. 3 5

ув.3 5 маж. 3 5

ув.3 5 маж. 3 5

ув.3 5 маж. 3 5

ув.3 5 маж. 3 5

ув.3 5 маж. 3 5

Нотный пример 6. Главная партия

Таким путем композитор достигает большой внутренней напряженности, острой противоречивости декламационно-повествовательного разворачивания темы и всего последующего развития главной партии.

Тема побочной партии первой части своим разряженным звучанием спокойно-созерцательным характером составляет яркий контраст главной партии. Существен-

ное значение в таком обновлении характера музыки приобретает ладовое своеобразие мелодии темы, а также гармония гетерофонного типа нетерцовой структуры, основанной на свободно-вариантном развитии интонаций мелодии темы. В процессе развертывания мелодии темы побочной партии оформляется неоктавный минорный монотоникальный лад, образующийся, как было сказано выше, в результате перекрещивания двух тетрахордов подобной структуры (см. Нотный пример 3). Основанная на более стабильной, уравновешенной ладовой основе с гетерофонным сопровождением, вариантно дублирующем основную мелодию, тема побочной партии, как бы, разряжает напряженность ладотонально противоречивого развития темы главной партии (Нотный пример 7).



Нотный пример 7. Побочная партия

Тема главной партии второй части отличается активно-волевым началом, своеобразием претворения композитором танцевальности. В этом особо важную роль играет своеобразное взаимодействие неразрывно-связанных ладовых и метроримических закономерностей в процессе формирования и развития мелодии темы. Именно метроритм выявляет внутреннюю напряженность квартовой переменности опор «gis» и «dis» неоктавного шестиступенного лада с двумя увеличенными секундами (см. Нотный пример 2).

В сопровождении же нередко образуются бифункциональные комплексы, которые в сочетании с мелодией создают обостренное полиладотональное звучание, при подчеркнута обнаженном тонико-доминантовом движении басового голоса (Нотный пример 8).



Нотный пример 8. Сопровождение главной партии

Мелодия темы побочной партии своей распевностью, некоторой импровизационностью, а также своеобразием ладовой основы обновляет звучание. Мелодия темы развертывается на ладе  $\frac{1}{2}$ -1 тон с тоникой «gis», при остром тритоновом соотношении побочной и основной опор «d»-«gis». В сопровождении же образуется битональное сочетание, басовый голос с опорой на «ais», средний-с опорой на «h». Благодаря такому диссонантному звучанию, а также сохранению характера и метроритмической организации сопровождения из темы главной партии, вся вторая часть воспринимается как нечто единое, целостное по форме, строящееся на непрерывном нарастания звучания (Нотный пример 9 и см. Нотный пример 4).

Подробное рассмотрение изложения основных тем Концерта обуславливается тем, что именно в этих разделах формы наиболее ярко выявляются характерные закономерности мелодико-тематических образований, гармонии и фактуры, а также основные факторы стимулирующие развитие. В других разделах, все эти закономерности полностью сохраняются, приобретая новое осмысление в условиях срединно-разработочных типов развития.



9.

The musical score for Example 9 consists of two systems. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a *mf* dynamic marking. The piano accompaniment starts with a *mp* dynamic marking. The second system continues the vocal line, which includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The piano accompaniment also includes a *cresc.* marking. The score is written in 12/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Нотный пример 9. Сопровождение побочной партии

Таким образом, Концерт для виолончели и оркестра в творчестве Арно Бабаджаняна явился произведением, в котором ярко сказались качественно новые закономерности художественной организации звукового материала, существенно преобразившие средства музыкальной выразительности, методы и приемы их претворения. Так, весь мелодико-тематический материал, гармония, во всем разнообразии ее фактурного проявления, всецело базируется на закономерностях трех ладовых образований, обретающих свою специфическую характерность только в условиях определенной метроритмической организации. Все это свидетельствует о существенном обновлении музыкального языка композитора, который находит более рельефное и самобытное претворение особенностей, присущих различным пластам и жанрам национального музыкального искусства, на уровне современного музыкально-художественного мышления.

Национальная по духу, современная по музыкальному языку музыка Арно Бабаджаняна никогда не оставляет слушателя равнодушным, она неизменно вызывает активный эмоциональный отклик у самой широкой аудитории.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Амадуни, С. Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество (исследование) / С. Амадуни. – Ереван: Советакан грох, 1985. – 206 с.
2. Мазель, Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
3. Холопова, В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 326 с.

УДК 78

М.А. СИМОНЯН

*Армянский государственный педагогический  
университет им. Хачатура Абовяна, г. Ереван*

## АРАМ ХАЧАТУРЯН: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

**Аннотация.** В статье рассматривается жизнь и творчество армянского композитора, педагога, дирижера, общественного деятеля Арама Ильича Хачатуряна. Помимо творческой деятельности, Хачатурян занимался исполнительской деятельностью.

**Abstract.** This article is focused on the life and career of Armenian composer, teacher, conductor, social activist Aram Khachaturyan. Apart from creative activity Khachaturyan engaged in performing activities.

**Ключевые слова:** Хачатурян, композитор, музыка, концерт.

**Key words:** Khachaturyan, composer, music, concert.

Арам Хачатурян был счастливым композитором. Мощная позиция творца – уже само по себе счастье, но ему выпало еще одно, гораздо большее: восход творческой деятельности Арама Хачатуряна совпал с пробуждением армянского народа, с величайшим культурным подъемом Армении. Он материализовал свободолюбивые и жизнеутверждающие грезы своего народа-творца. Хачатурян своей солнечной и жизнерадостной музыкой был призван заменить тысячелетия звучащие песни и мотивы скорби, горести, изгнания и тоски.

Тифлис – город детства и юности Хачатуряна – был старинным городом, где бок о бок жили и творили грузины, армяне, русские, греки. В этом многонациональном кавказском городе восточные традиции переплелись с западноевропейскими, придавая быту пестрый колорит.

Стремление к музыке у Хачатуряна изначально носило инстинктивный характер. В Тифлисе он не предпринял ни одной попытки профессионально отдаться музыке. 1922 г. он переехал в Москву для учебы в университете. Параллельно с посеще-